

## アンドロイドは平田オリザの夢を見るか2

### —平田オリザとアンドロイド演劇—

三宅昭良

はじめに

本論は前号に掲載された拙論「アンドロイドは平田オリザの夢を見るか1」の続編である。そこではロボット演劇《働く私》をとりあげたが、今回は《さようなら》、《三人姉妹》、《変身》をとりあげる。3つともアンドロイドを用いた演劇である。

その前に、前回の復習からはじめよう。まず、筆者は「静かな演劇」と平田オリザの「現代口語演劇」を日本の現代演劇史のなかに位置づけることからはじめた。それらは戦後の新劇から60-70年代のアングラ演劇までがもっていた〈政治色〉と80年代の小劇場ブームまでつづいた〈熱狂的要素〉に対するアンチテーゼであった。主義主張から解放されて「世界をダイレクトに提示する」ために「表現の解像度」を高める方法が「現代口語演劇」だというわけである。だから平田はつねづねヒューマニズムとロマン主義的演劇を排撃していた。

つぎに筆者はそのような平田演劇の特徴を、中西理のいう「関係性の演劇」を内野儀が別の文脈で使用した「非・在の私」で補完することでとらえようとした。平田演劇は大状況と小状況の交差する「ゼミパブリックな空間」を舞台に設定するのだが、潜在する「世間としての私」がその交差によってうっすらと顕在化する様が、平田演劇の特徴である。

したがって彼の要求する演技は「不自然な熱演」ではなく、「環境によって喋らされている」演技、周囲の事物に意識を分散することで力が抜け、「自然な」発語をする演技である。そのために徹底した反復練習をおこない、そこで平田が指示するのは、発語のタイミングと声の大きさ、ピッチとトーンである。こうした創作態度の根底にあるのは、外形を正確に作れば内面はおのずと感じられるという考えである。平田はこの点でスタニスラフスキーを打倒すべき敵としてクロース・アップするが、現代演劇においては様々な反スタニスラフスキー的演技論、非スタニスラフスキー的演技論があり、平田のそれはディドロの『俳優逆説』に近いことを指摘した。

このような準備の上で、前回はロボット演劇《働く私》を分析し、これは通常の

ロボット映画やカレル・チャペックの『R.U.R』とはちがいで、ロボットにロボットを演じさせることで、演技とは何かを問うメタ演技論的な演劇であることを指摘した。そして平田はこの作品の「成功」によってスタニスラフスキーは間違っていることを証明した（すなわち、演技に内面など必要ないという自分の主張は正しかった）と言ったそうだが、その種の演技は平田演劇という狭いジャンルにだけ通用する特殊な事柄であることを示した。

以上のような議論を踏まえて、今回は三つのアンドロイド演劇について論じることを通じ、平田の提唱した「現代口語演劇」の限界について考えることにする。議論を少し先取りすれば、これら三作のうち二作は「現代口語演劇」に反する要素が前景化しており、表面的にはたしかに平田の演劇だが、本質においては変質を思わせるものがある。そこでは「かけがえのなさ」という価値観が鍵となるであろう。

### 1. ふたつの《さようなら》

平田は2010年10月にアンドロイド演劇《さようなら》を発表している。舞台に立つのは、愛くるしいが人間の形状からはほど遠い **wakamaru** とちがい、日本人女性をモデルに制作されたロボット「ジェミノイド F」である<sup>1</sup>。その姿形、表情、顔の動きなど人間と酷似している。開発者の石黒浩は、ジェミノイドのもつ「きれいな見かけと豊かな表情」と平田演劇のもつ「引き込まれる語り」を組み合わせ、「いわば『最大限の人間』を作ってみようと思ったのだ」そうである(石黒 146)。「最大限の人間」とは、演劇的〈場〉を与えることで、ジェミノイドをあたう限り人間に似せて動かしてみたいというロボット制作者の欲望の表現であろう。平田は彼の提案を「二つ返事で」引き受けたそうだが(同上)、当然ながら、演出家には別の目論見があったはずである。

アンドロイド演劇《さようなら》は不治の病に冒され死の近いことを知る少女とアンドロイドの会話から成る。暗闇のなかに舞台の対角線上に配置された椅子に座って、二人が佇んでいる。アンドロイドは、少女の微かに荒んだ言葉から彼女の心を推しはかり、谷川俊太郎、ランボー、若山牧水などの詩を暗唱する。父親から少女の慰めとなるよう買いあたえられたアンドロイドは、詩を読むようにプログラムされているらしい。死ぬ人間に対し死なないアンドロイドが生と死と〈旅〉をテーマにした詩を朗読する。この設定から立ち上がるほのかな抒情とそれを打ち消すような淡々とした会話が「静かな」演劇を構成している。

「ジェミノイド F」は、顔だけ見れば細やかでさまざまな表情を見せるが、首から上しか動かない。動くといってもラジオ体操をするように素早く自由に首を動か

すことはできない。ゆっくり左右にほんの少し動くだけだ。**wakamaru** とちがいが、移動することはまったくできず、椅子に座らせるしかない。平田はこのような制約の強いアンドロイドをどうやって舞台に乗せるか一晩考え、その結果、出てきたアイデアが、死期の迫る少女を慰めるべく詩を朗読するという設定であったという<sup>2</sup>。

このような設定から分かるとおり、このアンドロイドの特徴は少女に従順であるということだ。その従順さはプログラミングにより埋め込まれた従順さであり、その意味では「非人間的」である。従順につくられたアンドロイドは少女を裏切ることはない。「本当のこと」しか言えないのである。つまり、「最大限の人間」という石黒の期待とは裏腹に、平田は人間とは異質な「内面」のロボットを想定したのである。その点では **wakamaru** と同様の設定である<sup>3</sup>。

したがって、アンドロイドはしきりと少女の「役に立つ」ことを——こういってよければ「心のどこかで」——「気に」している。たとえば、アンドロイドによる詩の朗読、谷川俊太郎の「さようなら」の朗読を聞いた少女は、小さい頃、なぜ父親がアンドロイドを買ってくれたのか分からなかったし、今もわからない、という。するとアンドロイドは「すみません。お役に立てなくて」と謝る。また、父は自分の病気が治らないことが分かってから、あなた[=アンドロイド]を買ってくれたのだといい、そのことを「残酷ね」と少女が評したときも、アンドロイドは「もっと役に立つロボットの方が、よかったですか」と尋ねている。これらのことは、アンドロイドがつねに「役に立っているかどうか」を「気にかけている」ことを示している。こうして機械が機械を演じて現在の性能では不可能なことをあたかもできるかのごとく見せることで、ないはずの「内面」を観客に知覚させようという意図は《働く私》と同じである。では、この作品は（どのくらい）現代口語演劇的だろうか。

上記の問題を考えるために、現代口語演劇とは何であったか、冒頭の復習にくわえてさらにもう少し詳しく確認しておこう。彼の議論は現代日本語の分析から導き出された。その特徴は1) ニュートラルな表現を目指し、2) 微妙なニュアンスを助詞で表現し、3) 倒置によって強調点を示す現代日本語による台詞劇であった。

「ニュートラル」とは、人間関係の複雑さから等分の距離をとった回避の姿勢の反映である。そしてその単純化をおぎなうために語尾の助詞が微妙な表意表現・感情表現を担っていると平田は主張する。そして日常われわれは倒置によって強調点を伝達しているのだから、舞台においても倒置によって強調がどこになるか示すべきだと平田は考えたのであった。ただし、倒置の効果は「強調点の伝達」というよりもむしろ、相手とのごこちない距離の取り方がうみ出す「心の揺れの反映」のよう

に感じられる、と前回の論文で指摘した。そしてこうした特異な台詞がうみ出すのは、どこか腫れ物にさわるような、お互いがおたがいを遠巻きにするような雰囲気であることを示した(三宅 127)。

こうした特徴に照らすと、《さようなら》は「現代口語演劇」とはいえない。助詞について見ると、平田演劇に頻出の「X X Xとか」という表現は一度も出てこない。そのほか、「微妙な表意表現・感情表現」を担う助詞はひとつもないといっている。ただし二人の沈黙と間はそのような微妙な含意を漂わせており、そういう特徴をも現代口語演劇的だと考えるならば、指を一つ折ることは可能だろう。では、倒置はどうか。この戯曲に倒置は一回だけ出てくる。ランボーの詩を読むアンドロイドに対し、少女が「何人?」と尋ね、「フランス人です、十九世紀の」と答えるところである。これは純然たる倒置であって、平田演劇に特徴的な「強調点を伝達するというよりも、相手とのごこちない距離の取り方がうみ出す心の揺れの反映」のように感じられるものではない<sup>4</sup>。

また、この芝居には大状況が欠けている。《働く私》でもそうだったが、ここでも少女の私的な空間に外部からやってくるものはなく、アンドロイドとの会話から浮かびあがる外の世界の状況もほとんどない。唯一の例外は、少女の「あなたは、世界に何体あるの?」という質問からはじまる数行の会話だけである。この会話から、世界にはこのようなアンドロイドが 20 万体制くらいあり、なかには壊されたものもあること、壊した人々はいいてい後悔することが観客に知らされる。しかしそのような外部世界の状況を背負った人間は誰も舞台上に登場しないので、ふたりの会話は極度に内向的である。二人が会話を交わす居間は外界からとり残されたかのような空間である。

また、ここには「等分の距離」をとり、「回避の姿勢」をとるべき複雑な人間関係はない。少女が関係するのは父親と目の前のアンドロイドだけである。父親はおそらくすでに死んでいるのだろう、舞台には登場しない。アンドロイドは先ほど述べたとおり従順で少女を裏切ることはない。したがって両者に対し少女が何かを回避する姿勢になる必要はまったくないし、事実ない。端的に言えば、この劇は「ニュートラルな表現」を目指していない。

こうしてみると、《さようなら》は《働く私》よりもさらに現代口語演劇から遠ざかっている。どちらも外部世界を欠いているという点では似ているが、後者には人間の男とロボットの方の「引きこもり」という事態があり、これをめぐって登場人物が腫れものにさわるように会話を交わし、そこにある「複雑な人間関係」を描いていた。曖昧な台詞とともに倒置もたくさん使われていた。しかし《さようなら》



にはそういう要素が欠けている。少女は何の遠慮も躊躇もなく考えていることを話す。彼女の心の底では死の予感から来る諦念の混じった悲しみが揺曳しており、唯一、その感情がこの場に沈黙を呼び込むが、アンドロイドはその感情をくみ取るべくプログラミングされているので、遠巻きにすべき腫れ物は原理的にない。台本を読む限り、ここにあるのは少女の諦念と悲しみと、詩を朗読するアンドロイドの慰めである。引用され朗読される詩には山をこえ河を下り海をゆく旅がうたわれ、とり戻せない一回性の人生に対する哀切がある。二人は一定の同調を示しており、詩のやり取りがこの空間を親密の色に染めている。

もう一度いおう、台本を読む限り、《さようなら》はこうして非・現代口語演劇的である。しかし舞台を観ると演出は異なる。平田の演出はいつもの芝居と同じように、俳優とアンドロイドにきわめて淡々と平板に台詞を吐かせる。舞台には意識の分散がうみ出す肩の力の抜けた演技、負荷のかかった状態でこそ実現するニュートラルな発話が展開するのだ。その結果、台本から感じることの可能な抒情性をこの演出は払拭してしまう。つまり、アンドロイドはたしかに詩を朗読するのだが、詩が詩的効果をあげない舞台となるのである。詩の言葉は本来の力をうしない、少女の気持ちを説明するという機能に還元されてしまい、そのかぎりでも有効な日常言語の一種と化してしまうのだ。

ふり返ると、台本にそういう要素がまったくなかったわけではない。それは他にもない、アンドロイドのおかれた設定にある。第一にアンドロイドは少女に従順である。彼女を裏切らないし、ウソをつかない。第二にアンドロイドは少女の心境をもっともよく表わす詩を引用する。このふたつの設定は、詩の成立基盤をほとんど消し去ってしまっている。第一に、詩はウソをつくかもしれない人間の間でだけ本当の価値をもつ言葉だからであり<sup>5</sup>、第二に、唯一の正解として提出される詩はもはや詩とはいえないからである。実際、ランボーも若山牧水も、この台本ではセンチメンタルなムードに一役買っただけの働きしかしていない。そして平田の演出はそのセンチメンタルなムードさえも拭い去っている。

以上のようないくぶん複雑な様相は、現代口語演劇と平田演出についていくつかのことを教えてくれる。まず、現代口語演劇とは「本当のこと」を言わない人物たちの演劇である。ニュートラルな表現が回避する「複雑な人間関係」は、言うてはいけない「本当のこと」へと収斂する。そして現代口語演劇がもっとも成功するとき、中西のいう「関係性の演劇」が出来る。念のために引用しておく、中西の考える「関係性の演劇」とは、「登場人物の関係性をそれぞれの会話を通じて提示することで、その設定の背後に隠蔽された構造を浮かび上がらせるという仕掛けをも

った演劇」のことであった(「平田メソッド」110)。この「背後に隠蔽された構造」と「本当のこと」が実質において同じものになることは、いうまでもあるまい。

そして当然のことだが、現代口語演劇には扱いにくい世界とテーマがあるということである。でなければ、平田はアンドロイドに詩の引用などさせないで、彼の考える「現代口語」でこの舞台を作ったはずである。つまり、ひとりの人間の死を慰めるというテーマには、「現代口語」は向いていないという判断が平田にはあったということであり、その判断は正しいものであったということである。

しかし平田にとって「リアル」な演劇は、彼の演技論がくりかえし語る、淡々として感情を抑えた平板な抑揚の発語によって舞台化されるほかにはなく、それはあくまでも彼にとっては普遍的なイメージとしてあるということである。

以上、《さようなら》について、現代口語演劇の観点から見てきたが、これで終わりではない。これまで分析の対象にしてきたのはこの劇のショート・ヴァージョンである。東日本大震災後、平田は2012年4月に《さようなら》を大きく改変して「Ver. 2」を作成した<sup>6</sup>。これは手法とテーマにおいて作品の質を一変させるものである。以下にそのことを見てゆこう。

ショート・ヴァージョンは、少女が安楽椅子のなかに眠るように沈みこみ、アンドロイドが谷川俊太郎の「とおく」を朗読する場面の溶暗で終わるが、「Ver. 2」はその先にひとつのシーンを追加する。安楽椅子には誰も座っておらず、アンドロイドは「誰もいない空間に向かって」先ほどと同じ詩を読みつづけている。そこに運送業者の男が入ってくる。このことによって舞台の性質はまったく変わってしまう。それまでのモノトーンの女性の舞台に彩色の男が闖入し、無遠慮で散文的な台詞を吐きはじめる。携帯電話で外部と連絡を取るこの男は、震災で大勢の死者を出し、膨大な放射線量のために立ち入り禁止区域となった「フクシマ」にたくさんのアンドロイドを運び込み、死者の霊魂を慰めるために詩を朗読させようというのだ。このアンドロイドも「フタバマチ海水浴場」に運ばれる。彼女はもはや人間の心に関わる話し相手ではなく、壊れているかいないかだけが大事な道具に貶められる。外部と大状況の侵入である。それはほとんど津波のようにそれまでの場面の少女とアンドロイドの親密さを破壊し、舞台を現代口語演劇に仕立ててしまう。二人だけの空間だった居間は一瞬にして「セミパブリックな空間」になる。台詞の面をみると、倒置表現こそないが、「いや、そうじゃなくて」「いやいや、分かっているけど」など、平田特有の台詞が出てくるし、間投詞が異常に多く、平田いうところの「冗長率」の高い対話となっている<sup>7</sup>。男とアンドロイドのあいだに「複雑な人間関係」はないが、前者の後者に対する距離の「とり方」は現代口語演劇のそれである。

この場面では、アンドロイドは溶暗前よりもはるかに機械然としている。じっさい、男は彼女を機械としてしか見ておらず、スイッチを切り、リセットする。アンドロイドはスイッチの操作で上半身を「ガクン」(181)と前に倒してしまい、また姿勢を正す。これは石黒の「最大限の人間」をいう幻想にも等しい期待をまったく無視した展開である。

しかしこの劇は、最後の最後でふたたび現代口語演劇を捨てる。男はアンドロイドを運びだすときに「電源、入れたままでいい？」とアンドロイドに尋ねるのだ。このかすかに「不」自然な行為は、アンドロイドが運ばれる際に詩を読むことを可能にする。そしてふたたびアンドロイドは詩を朗読する。島崎藤村の「椰子の実」である。「故郷の岸をはなれて」「浮寝の旅」をつづける椰子の実は、福島を離れて暮らす人々でもあり、フクシマへ運ばれるアンドロイド自身のものである。前者だとすれば、運命<sup>8</sup>にまで従順なアンドロイドが予行演習をしていることになり、後者だとすれば、束の間ではあるが人の「役に立つ」ことから自由になり、自分のために詩を読んでいることになる。「思ひやる 八重の汐々」「いづれの日にか 国に帰らん」(183)という箇所では二つが重なって二者の鎮魂の歌となる。「Ver. 2」の意義は一重にこの、機械然としたアンドロイドがこれまでになく人間的にふるまう一瞬にある。このときはじめて舞台上に〈詩〉が出来る。

しかし肩の上のアンドロイドから詩のタイトルと作者名を教えられても、運送業者の男は「ふーん」と応えるだけである。そしてこの瞬間に「隠蔽された構造」が明るみになる。劇世界の人間は相変わらずアンドロイドを「機械」としてしか見ていない。アンドロイドを「フタバマチ海水浴場」に送り込み、祈りの代行をさせるこの行為はあきらかに事業化されている。祈りに固有の親密性は事業のメカニズムのなかに収奪され、「機械」に担わされて放射線の充満した死の空間に届けられるというわけである。そのプロジェクトは善意の企画として遂行され、かの運送業者はその末端で働いているのであろうが、観客から見るとこれはフクシマにあらたな犠牲者を投入する行為にしかうつらない。そもそも鎮魂とは人間 vs 人間のかけがえのなさが、そしてそれだけが前提となる行為である。誰が誰のために祈るかだけが大切なのであって、どこで祈るかは問題でない。何を使って祈るかは問題になること自体がおかしいはずである。

こうして「祈り」に関する社会全体の欺瞞がこの瞬間に浮かびあがるのだが、そうするとこの劇は一見、震災の犠牲者に対する鎮魂の劇のようでありながら、そうではないことになる。なぜなら、アンドロイドによるフクシマの鎮魂とこの劇による東日本大震災の死者たちの鎮魂とはほとんど重なるからである。そのいっぽうで、

アンドロイドは鎮魂する装置であると同時に、鎮魂される犠牲者とも重なっている。その点では、劇は「フタバマチ海水浴場」に投入されるアンドロイドを介して観客に死者たちの鎮魂をうながしているとも解釈できる。はたして平田はこのアンドロイド劇において死者たちの鎮魂を意図したのか、それともその欺瞞性を暗示したかったのか。連れ去られるアンドロイドが「椰子の実」を朗読するというセンチメンタルなムードはすべてをくるんで曖昧化している。

このように「Ver. 2」をみてくると、いくつかのことが理解できる。まず、平田はやはり、死者の魂を慰められるのは現代口語演劇のことではなく詩の言葉であり、それしかないと思っている、ということだ。と同時に、我々の生きている世界は現代口語の世界であり、死者の鎮魂には向いていない生活世界だと考えている、ということでもある。「ふーん」という運送業者の男の空疎な応答は、現代口語演劇の世界を象徴的に示す台詞である。詩はそういう世界の外側にあり、我々の世界に詩はない、とこの劇は語っている。

まとめておこう。結局のところ、平田の意図がどうあれ、《さようなら》は現代口語演劇と非・現代口語演劇があらそう劇なのである。ショート・ヴァージョンでは演出と台本が争い、「Ver. 2」では事業と祈りが対立している。その意味でこれは平田演劇でありながら平田演劇を否定する要素に満ちた演劇であるといえる。そしてそのような結果をまねいた原因は、「本当のこと」しか言えないアンドロイドを舞台に持ち込んだところにある。そしてそのアンドロイドに死者の魂を慰めさせるべく詩を朗読させた点にある。「本当のこと」と詩は現代口語演劇にとって互いを打ち消し合う異質なもののなのである。

しかし考えてみれば、「本当のこと」しか言わないからといって、かならずしも従順であるとは限らない。平田が次に制作した《三人姉妹》はアンドロイドが「本当のこと」を言いすぎる演劇である。「言いすぎる」アンドロイドはもはや従順ではない。そのときアンドロイド演劇はどういう姿を見せるだろうか。つぎに我々はこの、ロボットとアンドロイドが登場する総合版ともいえるべき演劇を分析することにする。《働く私》と《さようなら》はロボット/アンドロイド演劇のノウハウを蓄積するためのエチュード的側面があったが、この作品は二時間近い本格的な作品である。

## 2. アンドロイド演劇《三人姉妹》

タイトルから想像できる通り、この演劇はチェーホフの『三人姉妹』の翻案である。19世紀末のロシアの地方都市を近未来の日本の地方都市におきかえて、そこに

暮らす3人の姉妹たちとその弟の物語である。かつてはロボット産業の盛隆によって大いに繁栄していたが、いまは周辺国に追い抜かれてしまい、凋落をどうすることもできないでいる都市が舞台である。その停滞感と全体に漂う諦念の雰囲気は明らかに現代日本の行きづまりを反映している。

物語はロボット工学の天才、故深沢博士の自宅居間で進行する。長女の理彩子は高校教師で独身であり、この家を預かり、大学院生の弟・明とともに暮らす。若い研究者・中野がシンガポールに転勤するということで、今日はお祝いの（栄転でもない）ので「祝う」というのもおかしいのだが）送別会を開くことになっている。二女の高木真理恵と夫・俊夫もワインをもって訪ねてくる。三女・深沢育美はすでに亡くなっており、博士が育美に似せてつくったアンドロイド「イクミ」が理彩子たちと暮らしている。そして中野の送別会に参加するため、深沢博士の教え子で大学教授の丸山昭三とその妻・峰子もやってくる。こうした人々に加え、ムラオカという名のロボットが召使いとして買い物にいたり、料理を作ったり、家事雑用をおこなっている。恋愛と労働をテーマにしている点、昔住んでいた東京やアメリカへの憧れ、先日の大火事がときどき話題になるなど、チェーホフと対応するものも多いが、四幕劇は一幕物に変えられ、チェーホフ劇ではおなじみの哲学談義は影を潜めている。

もちろん、劇の進行につれて人物たちそれぞれの抱える悩みや過去が明らかになるのだが、その手法は現代口語演劇の典型である。深沢家のリビングは《ソウル市民》の居間同様、大状況と小状況の交差する「セミパブリックな空間」である。坂本(女子大学院生)という予定外の客がやってくることで小さな波が立つところまでよく似ている。人物たちの会話は冗長率が高く、多種多様な相づち、聞き返し、間投詞、倒置表現に満ちている。気散じと話題の横すべりをくりかえし、平田演劇の「会話の文法」(松本 27)に従っている。《働く私》や《さようなら》には見られなかった「同時多発会話」<sup>9</sup>のシーンも数回みられ、ロボット/アンドロイド演劇を本格的な平田演劇に組み込んだことが如実である。人物たちは頻繁に出入りし、応接間に残った人々が彼らの関係に応じて「そこで語り得る/そこでしか語り得ない話題」を紡ぎだし(松本 10)、それがこの変哲もない日常的空間を(いくぶんか)劇的なものにかえる点でも現代口語演劇の手法を踏襲している、いや、《さようなら》の結構を考えれば、そこに回帰していると言えるだろう。

ロボット・ムラオカは忠実な召使いだがいささか旧式で、会話のテンポが愛らしくものろく、人間のペースにずい分遅れる。いつもゆっくりと床を滑るように移動し、TPOに臨機応変の対応をすることはできない。そのかわりいかなる邪心もなく、

善良を絵にかいたような振る舞いがユーモラスである。《働く私》の **wakamaru** を彷彿とさせる。

これと対照的なのがアンドロイドのイクミである。車椅子に座って移動するジェミノイドFのその姿は、半身不随の身体障害者を思わせる。しかし《さようなら》のアンドロイドとちがって、こちらは本当のことを言いすぎる。アンドロイド・イクミは数度にわたり舞台奥から応接間の会話に割り込んで来て、悪意の暴露によって人々に困惑をあたえ、波紋を広げるのだ。これはある意味ではかなり新しい事柄である。これまでの現代口語演劇では、人の出入りによって舞台にとどまる顔ぶれが変化する。その変化が話題の変化を生起し、舞台の展開を構成する。言い換えれば、人の出入りの順番と理由づけが芝居を右左し、巧拙を決定する重要な要素であった。その意味で劇作家の腕の見せどころであった。しかしアンドロイドは暴露の悪意をもって無遠慮に飛び込んでくる。これは構成の苦心と難度をかなり切り下げる設定であり、平田もこの点は「ルール違反なんですけど」と語っている(対談、123)。

悪意の暴露がどのようなものか、少し見ておこう。アンドロイドのイクミは台所から出てくると、丸山がいる前で、深沢博士は長女の理彩子と丸山の結婚を望んでいたことを若い妻・峰子に対して暴露する。また、中野と峰子がふたりきりになると、ふたりはかつて恋人であり、峰子は中野を結婚相手のひとりとしてひそかに値踏みしていたことが判明するのだが、その話に嫉妬したのか、突然アンドロイドが乱入し、自分は中野と結婚するつもりだった、父もそのつもりだったと言い、峰子と中野の肉体関係の有無まで平然と質問する。こういう具合だから、中西が言うところとはちがいが、人々の「関係性」のうちに「隠蔽された構造」に相当するものが「浮上する」というような仕組みにはなっていない。暴露によってそういう精密さは必要ではなくなっている。台詞の調子その他はともかく、その意味では現代口語演劇的ではない。

この芝居には総じて好意的な論評が多いのだが<sup>10</sup>、なかでも際立っているのが佐々木敦である。彼は《三人姉妹》を「過去の一連の「ロボット=アンドロイド演劇」とは比較にならない豊かさと複雑さ」をもった平田演劇の「集大成といっても過言でない傑作」といって、絶賛する(『批評時空間』266)。佐々木がこう評価するのは、アンドロイドの代替性は果たして幸福な事態なのかどうかをこの演劇は問うものだと考えるからである。そしてこの問題設定を組み込むことを可能にしたのは、イクミと育美が同時に登場する「卓抜なアイデア」の導入にあるとする(「夢を見るか」129)。(育美はじつは死んではおらず、引きこもっているだけであり、アンドロイドのイクミは育美の記憶と随時同期することで円滑に活動しているという設定なので

ある。先ほど「死んでいる」と紹介したのは、深沢家の周囲に対する説明にしたがったものである。）

佐々木は、「現代口語演劇」の美点は意図的決定不能性を織り込むことで観客の想像力を駆動する点にあると考えている。そしてこの劇の場合、イクミと育美がクライマックスで交わすやりとりによって、アンドロイドは「どのくらい人間でどのくらい機械なのか」観客に判定しえない点が作劇上の核心だと指摘する（「夢を見るか」130-32）。しかし筆者には、クライマックスの場面はたしかに「複雑」であるが、「豊か」であるとは思えない。以下に粗筋を追いながら問題の場面を分析してみよう。

まず、開始 10 分ほどでアンドロイドがあらわれ、理彩子、真理恵などと会話する。リビングにいる人たちとごく普通に会話を交わし、ロボット然としたムラオカの受け答えとは対照的である。しかしその約 20 分後、理彩子と真理恵だけのときに人間の育美が登場し、彼女は死んでいないことがこの段階で早々に明らかとなる<sup>11</sup>。以後、クライマックスまで育美は登場しないが、人々のアンドロイドに関する会話、育美に関する会話に観客はアイロニーを感じながら舞台を観る。

イクミの悪意の暴露についても観客は特殊な視点を獲得する。登場人物はこれを機械のバグと解釈したり、アンドロイドは空気を読まないものと取り繕ったりしているが、観客は背後に人間の育美がいることを感じながら観る。つまり、悪く取ればこれは育美の本心であり、良く取ってもせいぜい育美の抑圧された無意識の声の代弁をアンドロイドがおこなっていると理解する。佐々木は暴露をおこなっているのが機械なのか人間なのか観客は判断を宙刷りにされると指摘するが（「夢を見るか」130）、機械の自立した行動かそう装った人間の悪意かという判断のゆれが生ずるのではなく、いずれにせよ機械と人間が重なっていると観客は解釈するはずだ。

そしてクライマックスはこうである。明が坂本と結婚し、大学院をやめて働くと宣言したところでアンドロイドのイクミが登場する。居間にはロボットのムラオカをのぞく全員がそろっている。イクミは峰子の年齢を訊き、生きていれば自分より若いといい、子供の頃ジグソーパズルと一緒にやっている最中に突然キスをされたといいだす。当惑と諫めにもかかわらず、イクミは峰子に「アンドロイドにされないように、気をつけて」とまでいう。この展開に怒った昭三はアンドロイドを「止めていいですか」「止めますよ」といいはじめる。昭三が立ち上がると制止しようと中野も立ち上がる。俊夫もつられて立ち上がり、明も昭三に近づいたところで人間の育美が登場する。

登場人物のうち、育美が生きていることを知っているのは深沢家の家族と俊夫で



ある。高木昭三と峰子夫妻、中野は知らない。家族でさえここで出てくるとは思っていないので驚くのだから、何も知らない昭三が驚き混乱するのも当然である。中野はしかしうすうす生きているんじゃないかと思っていたという。現在の育美の脳と定期的に同期させなければ、こんなにうまくしゃべれないからと説明する。

育美は「アンドロイドの私を止めてもいい」という。そして真理恵にジグソーパズルのことを覚えているかと問われ、「覚えていない」と答え、「人間は、忘れられるんで」とつけ加える。佐々木はここで育美が本当に覚えていないのか、それとも状況を読んで嘘をついているのか、またしても観客は判断を宙刷りにされるというが(同上)、ほとんどの観客は「人間は、忘れられるんで」という育美の台詞から後者だと解釈するだろう。表面的意味とは裏腹に、これは「覚えている」と言っているのだから。問題はむしろここからである<sup>12</sup>。というのも、ここで初めてアンドロイドは育美の制御に逆らって喋りはじめるからである。

育美 忘れられるんで、

イクミ でも、私の頭脳は、育美さんと同期しています/

育美 ★だまって。

・・・

イクミ すみません。

育美 ゴーギャンのジグソーパズルは、私がこっそり燃やしました。

・・・

イクミ しかしどうでしょう、はたしてそれが、育美さんの/

育美 うるさい、

イクミ はたして、それが育美さんが部屋から外に出られなく/

育美 黙れ、

・・・

\*育美、アンドロイドのスイッチを切る。<sup>13</sup> (台本 56)

結局イクミはもうひとりの「育美」なのだと解釈していた観客は、ここで驚くことになる。アンドロイドが人々に向けていた悪意がここでは育美に向けられており、しかも育美の触れてほしくない事、引きこもりの本当の原因を暴露しそうになっているからだ。ここではじめて観客は、アンドロイドは「どのくらい人間で、どのくらい機械なのか」判定できない事態に直面する。

しかし、佐々木の指摘するとおり、これを平田の芝居によく出来る「観客を意

図的に判断不能に陥れる演出」(「夢を見るか」 131)のひとつに数えていいだろうか。佐々木の例示する有名な《東京ノート》の女子大生と元家庭教師の対話シーンを上記引用場面と比較してみよう<sup>14</sup>。前者の場合、観客に背中を向けたままの女子大生が発する「うっそ」は、確かに判別不能である。彼女は妊娠したのだが、「うっそ」とウソをついたのか、それとも、じつは妊娠してはおらず、したがって「うっそ」は真実の言葉なのか、女子大生の表情が見えないので観客には分からない。しかし、このとき確定的なことが二つある。ひとつは、元家庭教師も本当はどちらだか分からないが、より安心できる解釈、この刹那における彼女との関係を重々しいものにしないですむ解釈を選択し、自分の心とこの場とを安定させたということ<sup>15</sup>、そしてもうひとつは、こちらの方がはるかに重要なのだが、二人の間には彼女が妊娠してもおかしくない関係があったとうことを観客は理解すること、この二つである。言い換えれば、観客はこういう確定的なことと引き換えに「判定不能な演出」を受け入れるのである。

では、《三人姉妹》の上記引用場面にそうした確定的なことがあるだろうか。まず、登場人物たちにとって、アンドロイドが育美のコントロールを超えるというこの異常な事態は何らかの安定的な解釈に落ち着くだろうか。残念ながら、そうはならない。それどころか、彼らはこの異常な事態を別段、異常だと感じていないかのようである。別言すれば、異常だと感じるのは観客だけであって、奇妙なことに登場人物たちはそのことを何となく(?)やり過ごしてしまうのだ。つぎに、観客はこの「判定不能」な出来事から、なにか新たな事実を知るだろうか。それもここにはない。敢えていえば、高木との出来事は真の原因ではなく、もっと何かあるのだ、真の原因があとで明かされるのだというサスペンスの生成がそれに当たるかもしれない。育美の強くささげる言動からも、観客はそういう展開を期待するだろう。しかし、サスペンスはサスペンスであり、確定的なことではない。そしてその後の展開がこの期待を十分に満たしているとは思えない。なぜなら、このあと中野が自分の作り出した出来事を告白するのだが、真理恵と理彩子によって「それは、中野さんのせいじゃなくて」原因は「それこそ、いろんなことがあって、・・・父のこととか」「そうそう」という具合に焦点を結ばないまま消えていってしまうのだ。つまり、《東京ノート》と《三人姉妹》では、「判定不能」の質がちがうということである。前者は元家庭教師の反応に観客は納得するが、後者の場合、深沢家の人びとのやり過ごしに観客は納得しない。《東京ノート》は衝撃的でありかつ見事な演出であるが、《三人姉妹》は不可解なまま観客を置き去りにしている。

この劇における人間とアンドロイドの二重性の演出は、このようにけっして豊か

とはいえないのだが、おそらく川光俊哉も筆者と同じように感じたのだろう、『三人姉妹』は「まったく類型的な・凡庸なホームドラマ」だと切って捨てる。混乱としんみりした収束をくりかえすが、それは問題の解決でも何でもなく、ただの棚上げにすぎず、弟・明の結婚と勤労の宣言、イクミによる秘密の暴露など『岸辺のアルバム』そっくりだとまでこき下ろす。そしてこのようなノスタルジックなホームドラマにアンドロイドを登場させたことの意味が分からないという。「深沢家のリビングルームに登場する人々に、「他者」としての性格を持つものはいない」といい、このリビングルームを訪れる人々はみな、深沢家族と同じ「ことば」を口にすると指摘し、「家の外からやってくる人物も、家のなかのアンドロイド・ロボットも、この深沢家にとって「他者」ではない」と嘆く<sup>16</sup>。

この指摘は鋭く、大変重要である。この劇の登場人物たちはみな平田劇におなじみの「非-在の私」、「世間としての私」ばかりである。みなお互いに同調できる地点を探りあっているかのように会話し、逸脱や不可解な言動に対しては気まずい時間を追い払うかのように相手の同期をうながす。そういう中であって「他者」としての可能性をもっていたのは、唯一アンドロイドのイクミだけであった。彼女だけが、観客ではなく劇中人物たちに「人間とは何か」「アンドロイドはどのくらい人間でどのくらいロボットなのか」悩ませることが可能だったはずである。しかし劇はそのような存在に「悪意の暴露」をさせることでその可能性を摘み取ってしまった。

「悪意」の形であらわれた「他者」は「世間としての私」によって抑え込まれるほかはなく、結果、「非-在としての私」が温存されてしまうからだ。アンドロイドには『三人姉妹』を豊かなテーマへと導く潜在力があつたはずだが、この劇を「凡庸なホームドラマ」にしてしまったのもまたアンドロイドであつたといわねばならない。

まとめておこう。『三人姉妹』の多くは現代口語演劇的要素で構成されている。登場人物の口調、語尾、平板な抑揚、相づちと間投詞の多用など、平田の理論を忠実に反映している。「ニュートラルな表現」はリビングに集結する「複雑な人間関係」を回避しようとしている。また、気散じと話題の漂流、そして大状況と小状況による二重の構造と「セミパブリックな空間」も平田演劇のセオリーどおりの構成である。しかしアンドロイドに「悪意の暴露」をさせたためにこの劇は「関係性の演劇」ではなくなっている。現代口語演劇が成功したときの美点である「隠蔽された構造」の浮上は失われ、「本当のこと」が無遠慮に暴露される。すなわち、『三人姉妹』を凡庸な現代口語演劇にしたのはアンドロイドの「本当のこと」をいいすぎる性格設定である。そしてその設定の背後にあるのはイクミと育美の二重化のアイデアで

あった。そのいっぽうで、アンドロイドはまた劇のなかで「他者」としての可能性を發揮することもなく終わっている。そうなった原因もまた「本当のこと」を言いすぎるといふ設定にあった。結果、この劇はたしかに「現代口語演劇」の枠内におさまってはいるが、平田演劇の「集大成といっても過言でない傑作」とは呼べない作品になっている。

このような《三人姉妹》と比較すると、彼の《変身》は大変すぐれている。「傑作」と呼ぶには躊躇をおぼえるが、高い評価をおこなっていいだろう。ただし、これは現代口語演劇の「集大成」ではない。つぎに我々はこのアンドロイド演劇を分析し、《さようなら》《三人姉妹》と対比することで両者との対称性を論じ、これがどのような意味で平田演劇のなかでは特異なものであるか明らかにしたい。《さようなら》のアンドロイドは従順であった。《三人姉妹》のアンドロイドには悪意の過剰があった。では《変身》のそれにはどんな特徴があるだろうか。

### 3. アンドロイド版《変身》

《三人姉妹》と同じく、《変身》もカフカの小説の翻案である。ある朝目覚めるとロボットに変身しているという設定は秀逸である。考えてみると、チェーホフ劇にはアンドロイドと結びつく要素はない。ただ、チェーホフの登場人物たちは人の話を聞いていない。コミュニケーションのうまく取れない人々の群像劇である。平田はこの点に現代口語演劇との親和性を感じたのかもしれない。対してカフカの小説はあまりに異常な出来事に当人も家族も戸惑い混乱する。虫に変身したグレゴールをどう扱っていいかわからず、みなが狼狽する。ここに現代口語演劇の腫れ物にさわるような、過度に気を使って会話を繰り返すスタイルとの接点を見いだしたものと思われる。

平田版《変身》に登場するアンドロイドはこれまでと方向性がまったくちがっている。《さようなら》でも《三人姉妹》でも、アンドロイドの外見は人間に似ていた。歩いたり激しく動いたり出来ないが、静かに佇む姿を一瞬、人間かと思ってしまふ人がいてもおかしくない。しかし《変身》で使われたアンドロイドは人間に似せて作られていない。むしろ、ある一線以上には似せる気がないというべきである。

《変身》を舞台化する限り、これはある意味で当然である。そうでなければ変身の衝撃と戸惑いと不条理を描けないからだ。新型アンドロイド「リプリー S 1」の顔は表情豊かだが白いお皿のようだし、手はたいへん器用に動くが手首には金属の留め金が見えており、黒い金属の腕の一部には神経を模した配線や筋肉に相当する白

いケーブル状のものが露出している。胴体部分も黒い金属パーツを組み合わせたように構成されている。一言でいえば、首から下はジェミノイドの人工皮膚をはがしたような体裁なのだ。ベッドから降りないのでシーツに隠れた下半身は分からないが、同様の外見をだれもが想像するだろう<sup>17</sup>。

先ほど述べたとおり、舞台は小説の一要素を膨らませて進行する。小説ではグレゴールの異変を知るまでの描写が長いが、舞台ではロボットに変身した主人公の姿に困惑する家族の様子が大きく描かれる。事態を呑みこめない本人、母と妹、父はそれぞれに言葉に困り、切れ切れの台詞を投げ合う。聞き返し、間投詞の多用、ギクシャクしたやり取りなど、現代口語演劇特有の会話が「行動ではなく状態」を描いてゆく。

もともとフランスの演劇祭に上演するために制作されたので、設定をフランスの地方都市に移しており、移民の問題、産業の移転による不況、グローバル化の波、戦争など現代フランスの時事的問題を取りこんでいて、こうした「大状況」と主人公グレゴワールの「変身」という「小状況」の二重構造によって物語は織りあげられる。この点も平田の舞台らしいのだが、主人公の家族は大小の深刻な事態を真剣に受け止めているので、気散じと横すべりによる「会話の文法」(松本 27)はほとんどないと言ってよい。

また、中西のいう「関係性の演劇」なる特徴もこの芝居には当てはまらない。登場人物は家族と下宿人しかいないので、彼らの「関係性をそれぞれの会話を通じて提示することで、その設定の背後に隠蔽された構造を浮かび上がらせる」(「平田メソッド」 110)ということは手段とも目的ともされていない。下宿人は医学的知識を会話に導入する役目と世間的常識人の考え方を明示するために登場するが、家族らは互いに対する秘密などもっていないし、彼らに見えていないもの、彼らが見ようとしなないものを「浮かび上がらせる」こともない。むしろ彼らはこれまで見えていなかったものを見はじめる。

こうして二重構造であるにもかかわらず「関係性の演劇」の二重性をもたないのだから、「非・在の私」なる「個」のなかに「世間」の埋め込まれた奇妙な人間観ともこの演劇は無縁である。冒頭こそロボットと化したグレゴワールを見て、妹も母も父もいくぶんか「世間としての私」を抱え込んだ人間のように言葉を発するが、彼らは次第にそういう空虚さから抜け出し、自分の言葉を獲得する。父は工場移転にともなう産業の空洞化に反対して、「負けるのが分かっている」(台本 16)無期限ストを敢行する組合派の一員として行動する。妹はバイト先のクレープ屋が閉店するのでクビになり、生活を支えるために軍隊にはいり戦争に行くことを考えはじめ

る。母親は救護センターで難民の受け入れに尽力しており、戦争に力を入れるばかりで難民にビザを発行しない政府を批判する。そしてグレゴワールをめぐっては、妹がひとつの考えについて思索しはじめる。安楽死/尊厳死である<sup>18</sup>。

グレゴワールは疲労感や空腹感が少しずつ失われていくことを自覚する。人に気を使って話すことも下手になっていき、「だんだん、悲しいとか、嬉しいとか、そういう感情もなくなっていくような気」がしてゆく(台本 32)。そして正確ではあるが人を傷つけかねない言い方しかできなくなってゆく。そういう兄と接するなかで、妹グレーテは人間を人間たらしめている条件について考えはじめる。植物人間や脳死と安楽死/尊厳死の問題はそういう文脈で議論される。つまり、ロボットとなったグレゴワールは電源を抜けば止まってしまう。植物状態の人間も生命維持装置を外せば死んでしまう。それどころか、植物状態でなくとも、何も食べなければ人間は死んでしまう。すると何が人間を構成し、何がロボットと人間を分けるのか、脳死が問題となり安楽死/尊厳死が問題となるのはなぜなのか、グレーテは医学生である下宿人を相手に聞き出そうとするのだ(台本 20)。

もちろん、安楽死/尊厳死はたいへん込み入った問題であり、一芝居のなかで結論を明示しようとする、考えの対立する人間たちに理路整然と語らせてこの問題を前景化するほかなくなるが、それでは平田のきらいな社会派演劇になってしまう。だから平田は下宿人にいくぶん飛躍した(と一般の観客には感じられる)話題を語らせて議論に仕舞いをつけ、父親を登場させて場を転換する。しかし、平田は以下のような場面をクライマックスとして用意する。グレゴワールは妹が苦しい家計を助けるために軍隊に入るという話を聞くと、そしてそのことに関し兄らしい言葉をかけることもできないと自覚すると、母親に「僕の電源を抜いてくれないか」と頼み、自分がいなくなればもっと小さな家に引っ越し、妹が軍隊に入らずとも生活できるはずだと訴える。母親はロボットを無言で抱きしめ、「大丈夫・・・、私たちは、どこにも行かない。お前も、どこにもやらない」という(台本、37)。平田はこのシーンと並行して、難民から教えてもらったという宮澤賢治の「月天子」を母親に朗読させ、そこに東日本大震災の津波と大勢の死者たちのイメージをだぶらせるのである。「月天子」は、前半において月に関する科学的知見と体験を列挙し、後半においてしかしそれでもなお、「その天体を月天子と称しうやまふことに/遂に何等の障りもない」と言明する詩である。

もしそれ人とは人のからだのことであると  
さういふならば誤りであるやうに

さりとて人は  
 からだと心であるといふならば  
 これも誤りであるやうに  
 さりとて人は心であるといふならば  
 また誤りであるやうに  
 しかればわたくしが月を月天子と称するとも  
 これは単なる擬人でない

(台本 36)

つまり人間とはお互いが相互に人間であると認め合うなかに生じる「ひとつの青い照明」のような「現象」であり、グレゴワールの訴えに対し母親が抱きしめる行為のなかには紛れもない人間がいることをこの劇は示しているのである。平田版《変身》はこのように人間性を人々の間に生じる「関係性」のうちに見出し、その「関係性」のかけがえのなさを詩の朗読によって裏打ちした舞台なのである。

こうして見てくると、《変身》は現代口語演劇的に切り出すが、そこから脱する劇だと分かるだろう。《さようなら》は「Ver.1」の非・現代口語演劇から「Ver.2」の追加的場面において現代口語演劇へと変貌した。そして最後に非・現代口語演劇に帰った。《三人姉妹》では終始、凡庸な現代口語演劇が展開した。これに対し、《変身》はグレゴワールの変身に当初こそ家族はとまどい混乱し、現代口語演劇の調子ではじまるが、この「複雑な人間関係」を「隠蔽された構造」として抑圧せず、事態と真剣に向き合い、苦しみながらこれをのり越えようとする。《三人姉妹》の深沢家の人々がイクミと育美と生活しながら「非・在の私」を生きるのと好対照である。

家族の変化というならば、カフカの『変身』を読み返せば、そこにも家族の変化が書かれている。原作の家族は虫に変身した息子を忌み、邪険に扱い、部屋に閉じ込め世間と下宿人から隠しつづける。平田はこの方向に劇を展開することもできたはずである。それは現代口語演劇にうってつけの素材であったろう。しかし彼はそうせずに家族がアンドロイドの息子を人間として受け入れるために悩む方向に、つまり脱・現代口語演劇の方向に舵を切る。家族の変化は第二場の終わりには完成し、第三場では下宿人にアンドロイドと化したグレゴワールを紹介する。下宿人は家族の混乱と当惑を反復し、「世間としての私」を露わにして、事態を「合理化」しようとする。すなわち、「変身」などは起きておらず、戦争か何かで息子を失った家族は心の病にかかっているのだと解釈して出て行ってしまうのだ。そして彼の退場とともに現代口語演劇は舞台から消えてしまう。結局、生きることに真剣に向き合い、悩む人間を描くには現代口語演劇は向いていない、とうことである。



アンドロイドの性格づけはどうだろうか。《さようなら》のアンドロイドは人間にひたすら従順で、使用者の「役に立つ」ことに気を配っていた。この偏りは非・人間的であった。いっぽう、《三人姉妹》のアンドロイドには悪意が突出していた。それは人間・育美の心の暗部を言語化する「装置」として機能した。これに対して《変身》のグレゴワールは人間性の漸減という事態に直面し、安楽死/尊厳死の最後を訴える。つまり、前二者のアンドロイドはいずれも自分をアンドロイドと意識しているが、後者は何よりもまず自分を人間と考えているのだ。この自意識のあり方そのものがきわめて人間的であり、この劇の要はこの点にある。

「人間性の漸減」という事態をもう少し詳しく見よう。クレゴワールは痛みなどの感覚だけでなく、人間らしい感情をも失いつつあると自覚し、不安になる。妹が失業してもやさしい言葉をかけられない。軍隊に入ると言いはじめる妹に関して、「グレートが犠牲になっても、戦争は終わらない」と父の前で言い放つ。さらには「軍隊では、まず憎しみをたたき込まれるらしい」と淡々という。これは《三人姉妹》の「本当のこと」を言いすぎるアンドロイドに接近しつつあるということだ。そして深沢家のリビングにはスイッチを「切る/切らない」の争いが起こり、最終的に育美がスイッチを切る<sup>19</sup>。いっぽう「リブリーS1」の電源は守られる。この違いは、悪意に平然としている者と、漸減に不安をおぼえ、思いつめ、自分から電源を切ってくれるように頼む者とのちがいである。この違いがいっぽうを現代口語演劇に、他方を脱・現代口語演劇に導いた主要因である。

アンドロイドと大状況についても考えておかねばならないだろう。なぜなら、舞台を観る観客は、徐々に感覚をなくしてゆくグレゴワールをフランス社会の暗喩として理解するからだ。舞台には、大状況として、無慈悲なグローバル化の波にのまれて自己閉塞してゆくフランス社会、「自分で自分の首を絞めて」いる人間社会、非人間化の道をすすむ社会が提示される。アンドロイドはその不条理な状況の暗喩としてこの家庭に闖入したのだ。これは、《三人姉妹》において沈滞する地方都市と深沢家の停滞と育美の引きこもりが並行関係にあったことと同じ構造である。深沢家の人びとは育美の問題に正面から向き合わなかったが、この劇の「電源を抜かない」という決意は何を意味するだろうか。それはフランス社会独自の価値観を尊ぶと同時に、グローバル化その他による社会の自壊を静かに耐え忍ぶということである。おそらく平田は、それは誤解であり、自分の演劇にそのようなメッセージはないというだろう。しかしフランスの現実問題にここまで則して大状況を設定すれば、これを「誤解」と呼ぶことにはかなりの無理をとまなう。また、そうでなければ劇の最後に宮澤賢治の詩を導入して東日本大震災後の日本とフランスを結びつける意味

はないだろう。すなわち、「月天子」はグレゴワールと 3.11 の犠牲者とフランス社会の鎮魂の詩なのである。

《さようなら》と同じく《変身》でもこのように鎮魂のために詩が朗読されるのだが、最後に、詩を朗読する行為の意味についてあらためて検討しよう。ふたつの劇で、その様相は一見似ているがじつは大きく異なるからだ。《さようなら》のショート・ヴァージョンではアンドロイドが詩を読んだが、こちらは人間がアンドロイドのために詩を読む。前者はアンドロイドが少女の心をもっとも映し出す詩を膨大なデータから抽出して朗読したが、こちらは偶然、難民から教えてもらった詩であり、はじめはペルシャか中央アジアの詩だと誤解している。前者の場合、詩は「正解」として舞台にあげられるが、後者は偶然、曖昧さ、両義性、誤謬など人間の属性にふるえている。そして両者とも詩を朗読する目的は鎮魂だが、前者の鎮魂には先述のとおり欺瞞が付着する。対して《変身》の鎮魂は、かけがえのない人がかけがえのない存在のためにおこなう行為である。小松の指摘するとおり、「かけがえのなさ」とは何よりもまず、自分が成り変わることができないという認識に基づいている(73)。そしてそういう「関係性」のなかにしか、鎮魂は成立しないはずである。

「Ver. 2」では最後の瞬間にアンドロイドは震災の犠牲者と自分自身のために詩を朗読した。このときはじめて詩が舞台上の言葉として生きた。その一点をとれば、これは《変身》の事態と相似形をなしている。そのいっぽうで、現代口語演劇の世界がおこなう事業化された祈りの欺瞞を暗示する仕掛けが、この劇自体と祈りの関係を曖昧なものにした。観客は運送業者に好感をもつことはなく、アンドロイドがフクシマに投入されることに共感をいだくこともない。しかし《変身》においては、観客はグレゴワールの家族たちの苦悩と苦闘に好感と共感をいだく。そして《変身》の詩の朗読こそ、本来あるべき詩の朗読であり、鎮魂の形であるといわなければならない。

まとめよう。平田は《変身》において、機械の外見をもってはいるが自分を人間と考えるアンドロイドを登場させた。そのことによって劇は現代口語演劇的なはじまりを示したが、この小状況と閉塞するフランス社会という大状況に真剣に取り組む主要登場人物たちの姿勢が劇のスタイルを現代口語演劇的でなくした。この脱・現代口語演劇的スタイルは詩の朗読にふさわしい舞台であった。宮澤賢治の「月天子」は鎮魂の歌として十分な機能をはたしている。傑作というほどではないが、平田演劇のすぐれた収穫ではある。

こうして三作品をみていると、それぞれの特徴を決定したのはアンドロイドの設定にあることが分かる。《さようなら》のアンドロイドは、従順で「本当のこと」し

かかわらず、詩の朗読によって心の正解を出すそれだった。この性格づけがいつぼうで劇を非・現代口語演劇にし、他方で詩を読むという設定を阻害した。「Ver. 2」では鎮魂の道具とも新たな犠牲者とも見える設定が、これは鎮魂の劇なのか、鎮魂の欺瞞を示す劇なのか曖昧にした。《三人姉妹》のアンドロイドは「本当のこと」を言いすぎるという設定であった。結果、この悪意としての「他者」は「世間としての私」によって電源を抜かれ、劇は現代口語演劇の凡作となるほかなかった。そして《変身》は上記のとおりである。アンドロイドが劇の性格を支配したという意味で、これらは真正のアンドロイド演劇だといっている。しかしそれぞれの方向性のちがいが三者三様の結果を生み、それらは必ずしも平田の期待通りのものではなかったと思われる。その点では、秀作というべき《変身》も同様である。すなわち、2017年1月現在、最新のアンドロイド演劇は、脱・現代口語演劇的でヒューマニズムに満ちあふれた作品だと評価できる。いうまでもなく、ヒューマニズムは平田がもっとも嫌った演劇の特徴であった。

## 注

本論文は2015年6月20日、佐野書院にておこなわれた「芸術と社会」研究会で発表した「アンドロイドは平田オリザの夢を見るか：平田オリザの/とアンドロイド演劇」の後半に基づいている。

1. ジェミノイドの作成過程、ジェミノイドを前にした人間たちの反応などは石黒に詳しい。

2. 2016年12月10日、明星大学の公開講座にて、平田自身がそう説明した。

3. このような設定をジェミノイドは俳優の遠隔操作によって実現している。つまり外見だけでなく、動かし方も《働く私》のwakamaruとは異なっている。人間に酷似するアンドロイドの「演技」は、ロボット演劇より後退していると佐々木は評価するが(『即興』325)、筆者の見解は異なる。詳しくは本論文の注17を参照。

4. このあたりの議論は前号の拙論を参照。

5. 山田亮太は筆者とは逆の考えである。彼によれば、アンドロイドの発話は「内面から切り離されて」おり、そういう言葉が「力を持つとき、その言葉

は詩である」と主張して、「アンドロイドの発するすべての言葉は詩なのだ。それゆえにアンドロイドは詩を朗読する」と結論する(157)。筆者はまったく賛同できない。

6. 『シアターアーツ』2013年夏号、184頁に掲載の上演記録による。前号の拙論の注16においてVer.2の初演を2012年2月としたが、これは誤りのようである。

7. 「冗長率」については『演劇入門』124-26を参照。対話者のあいだの情報伝達という観点からは無駄に思える単語の含有率のことである。

8. フクシマに投入されるアンドロイドはおそらく壊れる「運命」にある。大勢の人が亡くなったという戯曲の設定からすると、故障しがちなロボットが「フタバマチ海水浴場」に着いても、途方もない放射線量に耐えられず、やがて故障すると想像される。詳しくは朝日新聞2015年4月11日号第5面「格納容器に調査ロボ→走行不能に」、同4月20日第2面「格納容器ロボ、2台目も断念」、を参照。また次のようなネット記事もある。<http://jp.reuters.com/article/japan-disaster-decommissioning-idJPKCN0WD03X?pageNumber=2&sp=true> (最終確認日:2017年1月23日)

以上の情報は、愛知学院大学の友人・山口均氏のご教示による。ただし、この劇に関連づけた評価と記述の責任は、いうまでもなく筆者にある。

9. ロボット演劇と直接に関係しなかったので前号の拙論では指摘しなかったが、平田演劇では同じ空間に2-3人一組のグループが複数構成され、それぞれに異なった話題について同時に会話を繰りひろげることがよくある。これは「同時多発会話」と呼ばれ、平田演劇の代名詞にもなっている。

10. 詳しくは松本の第6章が言及する劇評を参照。

11. この点で、『三人姉妹』にはふたつのヴァージョンがあるようである。筆者の手元にある台本、DVD、観劇した舞台とは異なり(以上3つはこの点では同じ)、この2幕1場を欠いたもうひとつのヴァージョンが存在し、それはクライマックスではじめて人間の育美が生きていることが観客に明らかとなるようだ。中西「平田メソッド」、114;松本、180を参照。二者のちがいは大きいが、ここでは議論の無用な錯綜を避けるために、筆者の観たヴァージョンにしたがって議論を進める。

12. 松本は同じシーンを引用して、アンドロイドには記憶があるいっぽうで、「忘れるという能力が人間らしさの根拠になるという、いささかねじれた事態が生起していく」と主張するが、筆者は意見を異にする。そうではなく、アンドロイドは本当のことを言いすぎるが、人間は時と場合によってはウソをつく。そこに

人間の根拠があることをこの場面は示している、と読むべきである。松本、185を参照。

13. 平田の台本には独特の記号が使われる。「★」は前の台詞に重なることを示す記号、「/」は、そこで台詞が次の台詞によって遮られる記号、「\*」はト書きであることを示す記号である。

14. これは《東京ノート》のなかでも特に話題になった有名なシーンである。元家庭教師の男と女子大学生が偶然、美術館のロビーで再会し、しばらく歓談したあと、最後に女子学生が「あのね、あのあと、子供できたんですよ」といい、驚く男に対し「うっそ」というのだが（『戯曲集1』93）、この時、女子学生は観客に対し完全に背中を向けており、男は完全に観客のほうを向いている。平田は俳優に対して「観客の半分はこの女性が本当に妊娠したのだけれど、わざと『うっそー』と言ったと思い、観客の後の半分は、妊娠はしていない、ただの嘘だと思うように演技してくれ」と要請したという。『演技と演出』188を参照。

15. もちろん、女子学生の表情は観客には見えないが、元家庭教師の男には見える。だから、彼にははっきりウソだと分かった可能性もある。しかしそのような解釈の余地は観客の想像力をほとんど駆動しない。いずれの場合でも観客は元家庭教師が納得することに納得するからである。そしてこの点が確定しなくとも、これまでの劇の流れからその後の展開に影響しないことを読みとり、観客はとりあえずの理解で劇の展開を楽しむだろうからである。

16. 川光の劇評を参照。

17. ここで三作におけるアンドロイドの演技について確認しておこう。まず確認しておくべきは、三作品に登場するアンドロイドもロボットも、現在の技術水準では実際には不可能な事をあたかもできるかのように「演じている」。前号の拙論で指摘したとおり、ロボットの演技はこれしかなく、この点を欠いては演技とは呼べないはずである(137)。その点、《さようなら》《三人姉妹》《変身》の各アンドロイドはそうように設定されており、「演技」の最低水準をクリアしているといっている。では、それぞれはどれくらい高い水準にあるだろうか。

《さようなら》のジェミノイドFは《働く私》のロボット然とした **wakamaru** よりもはるかに人間に似ている。**wakamaru** は完全なプログラミングで動くが、アンドロイドは遠隔操作で動作する。つまり、後者は制御室にいる役者の動きをトレースして舞台上に再現するのだ。《働く私》の場合、平田は人間ほどの内面を持たないという消極的な設定によって「人間らしさ」を表現するという逆説的方法によった。対して《さようなら》の場合、ジェミノイドFは従順でひたすら役立つことを「気

にかける」という特殊な設定で「人間らしさ」を演出した。その結果、愛らしく動く **wakamaru** に観客の多くは「人間らしさ」を感じたが、筆者の見るところ、アンドロイドにはむしろ機械然とした側面が前景化した。(中西は、最初は人間に似ているにもかかわらず、それほどでもない外見に「少しがっかり」したが、劇の進展にしたがって「まるで実際に意識や内面を持ち人間同様に生きているかのように見えてくる」と語っている(「平田オリザ」20)。筆者にはそうは見えなかった。理由は本文に記したとおりである。)

この差は何に由来するのか。それはおそらくジェミノイド **F** があまりにも動かないからではないか。**wakamaru** の場合、発語していないときも(敢えていえば)無駄な動きをしていたが、首からうえしか動かないジェミノイド **F** には無言のときにもその無言を下支えする生命感に欠けるからである。しかし、おそらくそれは平田の意図するところなのだろう。平田は人間に酷似したアンドロイドだからこそ、人間に見えない側面をそのままにして、最後の一瞬に人間性の発露を出来させるという効果をねらったのであって、《働く私》とは別の方向を目指したのだと思われる。そう考えれば納得がいくし、そのかぎりで成功していると評価できる。

では、《三人姉妹》のアンドロイドはどうか。この劇では育美とイクミが共演する。佐々木が指摘するとおり、観客はいやでも二者のコントラストを感じてしまう(「夢を見るか」129-30)。しかもジェミノイド **F** は育美を演ずる役者に似てはいない。車椅子を使って移動するが、動きの欠如という点は《さようなら》のそれと変わらない。つまり、これは《さようなら》では隠されていたカラクリを舞台上に敢えて見せる戦略なのである。その意味では《さようなら》のアンドロイドよりもこちらのほうがさらに機械然としている。しかしそれは「悪意の暴露」をくり返すという設定、人物たちが機械として扱い、バグのせいだと解釈する流れに釣り合っており、その点でも意図通りだと判断される。つまり、平田の制作意図を忖度すれば、ロボット演劇におけるメタ演技論的関心は《働く私》で完成・終結しており、それ以後の劇は別な方向を目指しているのである。

最後に《変身》のアンドロイドの場合を見ておこう。この劇の主人公は突然の変身に驚愕し当惑する。つまり外見と内面の不一致が前提である。この要請にしたがって、「リブリー S 1」は **wakamaru** ほどにロボット然としてはいないが、外見はどうみても機械である。しかしジェミノイド **F** とちがって上半身が自由に動くので、「無言を支える生命感」には欠けていない。その「演技」は非人間的な外見のアンドロイドが人間性を失っていくところに逆説的に人間性を感じさせるという平田の戦略によく応えており、評価してよいところである。ただ一カ所、難点を感じた場面

があったことは指摘すべきであろう。自分の電源を抜いてくれと母親に訴える直前の場面である。この場面でグレゴワールは「思いつめる」わけであるが、表情に乏しい「リプリーS1」は思いつめているようには見えなかった。また平田の演出も淡々とした演技を求めているようであった。その点に筆者は違和感をもった。

18. 劇中では「安楽死」という用語のみが使用される。これは、尊厳死という言葉をつかつては、尊厳死について無案内な観客にロボットの人間性を無条件に肯定しているかのような印象を与えてしまうことを恐れ、それを避ける意図があったと思われる。ただし、尊厳死は、その言葉の響きとは逆に「人間の尊厳」をないがしろにする優生思想の産物である。（詳しくは小松、中山を参照。）平田もその点は理解していると思われる。彼はこの種の死のあり方について否定的見解をもっていることが劇全体からうかがえるからだ。にもかかわらず妹が植物人間状態と安楽死について考えるという展開にしたのは、機械に変身してしまった兄を人間として認めてもらう視点をさがしているからであって、グレゴワールに死んでほしいと思っているわけではない。その点、下宿人との会話は誤解を招きやすい構成になっているので、注意を要する。

19. もっとも、その後 バグが治ったということで、すぐにイクミは出てくる。

#### 引用文献一覧

川光俊哉 「劇評：青年団＋大阪大学ロボット演劇プロジェクト「アンドロイド版『三人姉妹』」 劇評サイト Wonderland ワンダーランド

URL: <http://www.wonderlands.jp/archives/22205/> 最終確認日 2017 年 1 月 17 日。

小松美彦 『生権力の歴史——脳死・尊厳死・人間の尊厳をめぐる』 青土社 2012 年。

佐々木敦 『即興の解体/懐胎——演奏と演劇のアボリア』 青土社 2011 年。

——, 「批評時空間（特別篇）「ロボット」と/の『演劇』について」 『新潮』2012 年 12 月号、新潮社、2012 年：254-67。

——, 「アンドロイドはロボット演劇の夢を見るか？」『文藝別冊 総特集平田オリザ』 河出書房新社 2015 年：126-32。



中西 理 「平田メソッドは初音ミク!? 関係性の演劇からロボット演劇へ」 『ユリイカ』2013年1月号 青土社：109-15。

——, 「平田オリザ/初音ミク/ロボット演劇」 『シアターアーツ』2013年夏号 国際演劇評論家協会日本センター 晩聲社：15-22。

中山研一 『安楽死と尊厳死』 成文堂 2000年。

平田オリザ 『平田オリザ戯曲集1 東京ノート・S 高原から/』 晩聲社 1995年。

——, 『演劇入門』 講談社 1998年。

——, 『演技と演出』 (講談社現代新書) 講談社 2004年。

——, 「さようなら」 『シアターアーツ』 2013年夏号 国際演劇評論家協会日本センター 晩聲社 2013年：175-184。

——, 「アンドロイドは人間の夢を見るか」 (石黒浩との対談) 『文藝別冊 総特集平田オリザ』 河出書房新社 2015年：118-25。

——, 『三人姉妹』 青年団発行台本、出版年不明。

——, 『変身』 青年団発行台本、出版年不明。

——, 《三人姉妹》(DVD) 収録日：2012年10月24日/吉祥寺シアター シアターテレビジョン 2013年。

松本和也 『平田オリザ——〈静かな演劇〉という方法』 彩流社 2015年。

三宅昭良 「アンドロイドは平田オリザの夢を見るか1——平田オリザとロボット演劇」、『人文学報』512-10号、人文学報編集委員会、2016年：125-48。

山田亮太 「アンドロイドはなぜ詩を朗読するか——アンドロイド演劇「さようなら」」 『現代詩手帖』2011年6月号、思潮社、2011年：156-57。